



Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

7 | 2009

Paysages sonores

Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi-même à l'époque moderne

Hannah Williams



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/574>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Hannah Williams, « Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi-même à l'époque moderne », *Images Re-vues* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/574>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi- même à l'époque moderne

Hannah Williams

- 1 Dans l'histoire de l'autoportrait en France, les XVII^e et XVIII^e siècles constituent une période fondamentale. Avec l'établissement, puis le fleurissement de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture entre 1648 et 1793, l'identité de l'artiste prédomine d'une manière sans précédent. Bien que l'on connaisse des autoportraits dans l'histoire de l'art européen dès la Renaissance, en France, ce n'est qu'à l'époque moderne que l'image de l'artiste devient un centre d'attention et un sujet de représentation. En 1654, au début de ce moment historique, il n'est pas étonnant de découvrir que deux jeunes artistes, Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681) et Nicolas de Plattemontage (1631-1706), élèves de l'un des premiers membres de l'Académie, Philippe de Champaigne (1602-1674), ont contribué à l'émergence de ce discours artistique en peignant leurs propres portraits. Ce qui est cependant exceptionnel, c'est la forme de cette représentation – un *Double Autoportrait* [Fig. 1] – dans lequel les deux artistes se sont peints ensemble sur la même toile.



Fig. 1



Jean-Baptiste de Champaigne et Nicolas de Plattemontagne, Double Autoportrait, 1654, huile sur toile, 132 x 185 cm, Rotterdam, Musée Boymans-Van Beuningen.

- 2 Ce tableau unique et frappant pose plusieurs problèmes importants pour notre compréhension de ce que l'on appelle, en histoire de l'art, le genre de l'autoportrait. Dans la littérature consacrée à l'autoportrait, les spécialistes ont donné des interprétations qui, malgré leurs différentes méthodologies, commencent toujours avec l'idée qu'un autoportrait est un objet avec un seul auteur, où le créateur et le modèle sont le même individu.¹ Dans son analyse des autoportraits d'Albrecht Dürer, par exemple, Joseph Koerner remarque au sujet de la « garantie » distinctive d'un autoportrait « que l'image est à la fois *par et de* » l'artiste ; T. J. Clark, se référant à Jacques-Louis David, affirme que l'autoportrait nous « promet l'accès à un moment de conscience de soi » ; et dans ses *Mémoires d'aveugle*, Jacques Derrida décrit l'artiste en tant que « sujet », « objet » et « signataire » dans son analyse de la relation triadique impliquée dans le processus de se peindre.²
- 3 Mais il est impossible de comprendre le *Double Autoportrait* de Champaigne et de Plattemontagne en de tels termes. Ici, la garantie que l'image est à la fois *par et de* l'artiste est troublée par la double paternité du tableau et par l'ambiguïté de savoir qui a peint quoi. La promesse de conscience de soi est niée par l'interaction consciente entre les deux créateurs et entre leurs figures peintes. Et la relation triadique du sujet, objet et signataire est dédoublée de façon fascinante, car chaque position est occupée en même temps par Champaigne et Plattemontagne. Mais, comment pouvons-nous décrire ce tableau, où les figures représentées sont aussi figures responsables de sa production, sinon comme un 'autoportrait' ?
- 4 En France, à l'époque moderne, le problème de la classification d'un tel objet n'était pas vraiment un problème. En effet, le mot 'autoportrait' n'existait pas. Cette expression n'apparaît dans aucun dictionnaire de la langue française tout au long de la période

moderne, et ne fait sa première apparition qu'en 1928.³ Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la forme de représentation que nous appelons « autoportrait » n'était même pas perçue comme étant un genre distinct. Un tel tableau était désigné simplement par la phrase 'un portrait de l'artiste peint par lui-même', de la même manière que n'importe quel autre portrait – un portrait de Monsieur X peint par Monsieur Y' – sauf que les deux rôles de créateur et de modèle étaient remplacés par différents termes pour le même individu : 'l'artiste' et 'lui-même'. En 1654, la classification de ce tableau de Champaigne et Platemontagne n'aurait ainsi posé aucune difficulté, exigeant une simple pluralisation : 'un portrait des artistes peint par eux-mêmes'. Mais pour nous, il est difficile de réconcilier cet objet – avec ses deux créateurs, ses deux modèles, et ses deux signatures – avec la définition contemporaine d'un autoportrait, c'est-à-dire, l'engagement d'un seul auteur avec sa propre subjectivité.

- 5 On considère cette problématique ici en trois étapes. Commenant par une analyse visuelle du portrait de Champaigne et Platemontagne, je propose que la définition contemporaine de l'autoportrait soit insuffisante pour comprendre la signification de l'acte de se peindre dans le contexte historique et culturel de l'époque moderne. Ensuite, je compare deux portraits de Maurice-Quentin de La Tour, l'un peint par lui-même et l'autre peint par un autre artiste, afin de scruter les différences entre ces deux formes de représentation. Enfin, je traite une série de portraits de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, peints par lui-même dans les années 1770. Dans ces tableaux, l'engagement introspectif de l'auteur avec sa propre subjectivité nous semble beaucoup plus proche de la définition contemporaine du genre ; mais, en 1770, peut-on parler d'un portrait de Chardin peint par lui-même comme d'un 'autoportrait' si le mot n'existe pas encore ? Ou faisant abstraction du mot, cet objet était-il en effet autre chose ? En analysant ces portraits des artistes des XVII^e et XVIII^e siècles, je considère que ces objets nous indiquent ce que signifie le fait de se peindre, en tant que forme de représentation à l'époque moderne en France.

Champaigne et Platemontagne (ou, ce qui n'est pas un autoportrait)

- 6 Quand Champaigne et Platemontagne ont créé ce tableau, ils étaient tous les deux jeunes étudiants de vingt-trois ans, en apprentissage dans l'atelier de Philippe de Champaigne, oncle de Jean-Baptiste. La scène du tableau nous montre l'espace de l'atelier, avec les outils de l'artiste placés en évidence : palettes, pinceaux, dessins et sculptures à copier sont disposés à différents endroits, et Champaigne tient une planche à dessin, alors que Platemontagne est assis devant un chevalet. Formés comme peintres d'histoire, il n'est peut-être pas surprenant que les deux artistes aient construit un tableau beaucoup plus discursif qu'un portrait conventionnel. Peinte sur une toile horizontale, l'image est composée soigneusement dans une palette chromatique restreinte, utilisant la forme et la lumière pour créer des fortes lignes horizontales et diagonales, qui nous conduisent à travers un premier plan peu profond, où les figures sont assises entourées d'objets.
- 7 Pour le spectateur, le tableau se présente en deux modalités distinctes, l'une statique et l'autre plus dynamique. D'une part, ceci est un tableau symbolique, qui reflète l'amitié intime des deux modèles.⁴ Habillées de vêtements assortis et assises face à face dans des poses presque réfléchies, les deux figures créent une unité formelle autour d'un triangle

inversé. Le violoncelle, symbole d'harmonie, nous mène de la figure de Champaigne vers celle de Plattenmontagne, et crée une ombre au-dessus de son cœur. D'ici, Plattenmontagne fait un geste vers son ami, qui indique le cœur de Champaigne et en même temps prouve l'harmonie de leur amitié.⁵ Directement au-dessus, un flacon en verre se trouve sur une étagère à côté d'un buste de Sénèque, symboles de la fragilité et de la brièveté de la vie, ce qui ajoute au tableau l'idée du *memento mori*. D'autre part, le tableau peut être lu comme un instant situé dans la durée et dans l'espace, où les figures et les objets ne sont pas simplement des formes symboliques, mais des acteurs et des accessoires dans un récit. La présence des deux figures, génère une impression immédiate de temporalité, par leur interaction sociale, ou au moins par leur conscience de la présence de l'autre. Ajouté à ceci est le geste de Champaigne qui désigne l'acte de dessiner – un croquis à moitié terminé dont la production a pris du temps et qui en prendra encore pour être terminée – et également la potentialité de l'instrument musical de créer un son, appelant un sens de la durée.

- 8 Par ces couches complexes d'interprétation symbolique et narratologique, le portrait de Champaigne et de Plattenmontagne présente de façon intentionnelle une énigme à résoudre. Mais pour les historiens de l'art, l'énigme la plus impérative concerne la tentative d'établir qui était responsable de quoi dans la création de l'objet. Chaque figure occupant un côté de la surface, certains historiens de l'art proposent que chacun des artistes a peint une des figures, sans que l'on puisse pour autant déceler aucune différence apparente dans la manière ou le traitement.⁶ Ce qui rend la situation encore plus complexe, c'est que la figure de Champaigne se trouve à gauche et la figure de Plattenmontagne à droite, mais leurs signatures sont placées sur les côtés opposés : 'N. Montaigne' a signé la planche à dessin tenue par Champaigne du côté gauche, et 'I. B. DE. Champaigne' a signé le chevalet derrière Plattenmontagne du côté droit. Certains affirment que le tableau est donc un double portrait, et que chaque artiste a signé près du corps de l'autre pour indiquer la paternité de cette figure.⁷ Mais d'autres critiques laissent croire que le tableau pourrait être une représentation-de-soi dédoublée, et que les signatures respectives seraient une expression de la confiance mutuelle que chaque artiste avait dans le talent de l'autre – comme si l'échange des signatures affichait, une fois pour toutes, leur collaboration réciproque.⁸
- 9 Ceci dit, si on regarde de plus près la scène, et la position des figures et des signatures, il semble que le tableau lui-même fournit tous les indices nécessaires pour comprendre la paternité de l'image. En effet, en lisant le tableau de gauche à droite, je constate qu'on y trouve un récit mimétique de la création de l'objet, dans lequel Champaigne se présente comme l'artiste qui a dessiné cette œuvre, et Plattenmontagne comme l'artiste qui l'a peinte. Divisée en trois parties par les lignes diagonales de l'ombre sur le mur et par l'angle du violoncelle, la composition nous mène à travers le tableau du coin supérieur gauche vers le coin inférieur droit. Du côté gauche, Champaigne esquisse sur une feuille de papier un croquis de deux figures. Près de lui, accrochée sur le mur, se trouve une palette vide et inutilisée, tandis que la planche à dessin et le porte-mine qu'il utilise souligne le rôle de Champaigne ici en tant que dessinateur et non comme peintre. Ensuite, au centre du tableau, l'acte créatif passe littéralement à la main de Plattenmontagne, sous laquelle on trouve un dessin achevé (daté 1654), une gerbe de pinceaux et une palette chargée de gouttes de peinture. Le rôle de Plattenmontagne comme peintre est souligné par le rapport établi entre son corps et ses outils, et l'impression qu'ils sont à portée de la main. Sa main droite est déjà formée comme s'il est sur le point de saisir la gerbe de

pinceaux qui se soulève étrangement de la table. Simultanément, de sa main gauche, il tient son chapeau rond comme si c'était une palette, le pouce sur le bord. La forme de son pouce gauche répète la forme de l'ombre jetée sur le dessin par l'encoche à pouce de la palette sur le même axe horizontal. Finalement, on voit le corps de Platemontagne sur le rebord du chevalet, où il occupe l'endroit normalement pris par une toile, et donc il nous montre son corps peint comme l'œuvre d'art qu'il a créée.

- 10 S'il fallait des preuves supplémentaires, ce récit mimétique de la création du tableau est confirmé par les signatures des artistes, où les verbes de chaque inscription indiquent les différents rôles joués par les artistes dans le processus : *I. B. DE. CHAMPAIGNE. ME. FECIT* – Champaigne m'a fait ; et *N. MONTAIGNE PINXIT ME* – Platemontagne m'a peint. Le verbe 'fecit' vient de l'infinitif faire, une action primordiale de création, indiquant ici le processus de dessiner, qui vient avant celui de peindre que l'on trouve dans 'pinxit', verbe contenant l'idée de décorer ou colorer quelque chose de déjà existant. Ainsi, tandis que l'échange de signatures et de corps indique sans doute la collaboration réciproque dans la production de l'œuvre – avec le chassé-croisé entre ces deux agents créateurs – je propose qu'il s'agisse ici d'une réciprocité de fabrication plutôt que d'une réciprocité de représentation. C'est-à-dire que, placé sur le chevalet et sur la planche à dessin, le 'me' dans chaque inscription indique l'objet et non pas la personne ; ces mots ne veulent pas dire 'Champaigne a dessiné Platemontagne' et 'Platemontagne a peint Champaigne', mais plutôt 'Champaigne a dessiné le tableau' et 'Platemontagne a peint le dessin'.
- 11 Tout ceci nous suggère que s'interroger pour déterminer si l'œuvre est un portrait ou un autoportrait équivaut à commencer une enquête mal dirigée. D'abord, pour Champaigne et Platemontagne, cet objet était à la fois un portrait de soi et un portrait de l'autre. Aux différentes étapes de la production de l'œuvre, chaque artiste a créé une représentation de son ami et une représentation de lui-même. En outre, ce qui est également évident est que ni l'un ni l'autre n'ont essayé de faire une distinction entre ces deux processus de représentation. Tout le récit du tableau est un commentaire metapictural sur sa paternité ; l'œuvre veut nous montrer comment elle a été faite, qui fut responsable de quoi ; mais il n'y a rien ici qui porte sur la différence entre le processus de se peindre et le processus de peindre un autre. Ceci n'était pas une préoccupation. Champaigne et Platemontagne nous ont consciemment montré qui a fait 'quoi' dans le processus de fabrication, mais cela ne touche point la question de qui a fait 'qui'.
- 12 À l'époque moderne, le plus important dans un portrait n'était pas l'identité du créateur, mais celle du modèle. L'idée qu'il devrait y avoir une différence entre un portrait de soi et un portrait d'un autre n'était pas prise en considération. Donc, ce n'est pas seulement que le mot 'autoportrait' n'existait pas mais aussi, il me semble, que le type d'objet décrit par ce mot n'existait pas non plus, du moins, pas comme nous le comprenons aujourd'hui. Dans une période où tous les 'autoportraits' étaient simplement considérés comme des 'portraits', la notion contemporaine de l'autoportrait n'apporte rien à la tentative d'élucider le processus de se peindre soi-même à cette époque. Au lieu de cela, il faut considérer ce problème sous un autre angle, en se posant la question préalable : qu'est-ce qu'un portrait ?

Maurice-Quentin de La Tour et Jean-Baptiste Perronneau (ou, ce qui est un portrait)

- ¹³ En français, le mot 'portrait' – défini comme une représentation d'une personne réelle – remonte au douzième siècle, mais les premières théories artistiques du portrait datent de la Renaissance.⁹ En France pendant l'époque moderne, ces théories sont dominées par les discours de l'Académie Royale, que l'on trouve récapitulés par l'amateur Roger de Piles dans son essai, « Sur la manière de faire les portraits », publié en 1708. De Piles prétend que le but d'un portrait est de représenter « non un homme en général, mais un certain homme en particulier qui est distingué de tous les autres ».¹⁰ Il affirme donc, que l'élément le plus important d'un portrait c'est « la ressemblance », car « il n'y a personne dans le monde qui n'a pas un corps et un visage particuliers ».¹¹ Mais la ressemblance, poursuit-il, ne peut pas être réduite simplement au physique, puisque pour représenter correctement un individu, il faut également saisir les qualités intérieures, « pour que le portrait de leur corps soit aussi celui de leur esprit ».¹²
- ¹⁴ C'est ce rapport entre l'extérieur et l'intérieur qui devient idée courante dans la plupart des théories du portrait proposées au cours de la période. Dans l'article sur le portrait dans *l'Encyclopédie*, le Chevalier de Jaucourt insiste sur l'importance de « l'exakte ressemblance », mais il met en valeur l'expression du « caractère » avant celle de la « physionomie ».¹³ De même, dans le traité de Louis Tocqué – *Réflexions sur le genre du portrait* (1750) – le peintre insiste sur le fait que la ressemblance, en elle-même, ne suffit pas.¹⁴ Un portrait réussi, selon lui, est un portrait qui rend de façon animée les traits de la personne et les traits de son caractère ; c'est-à-dire, une image dans laquelle les traits physiques expriment les traits intérieurs.¹⁵
- ¹⁵ Donc, à l'époque moderne, le but de l'art du portrait était de faire parler l'extérieur au sujet de l'intérieur : pour montrer, dans une représentation visuelle, le rapport entrecroisé que l'on croyait exister entre le corps et l'esprit. Mais qui était le mieux placé pour réaliser ce but, l'artiste lui-même ou un autre ? Lequel sera le portrait le plus réussi : un portrait peint par l'artiste lui-même, qui connaît intimement son propre esprit ; ou un portrait peint par un autre, qui a un accès visuel privilégié au corps du modèle ?

Fig. 2



Jean-Baptiste Perronneau, Portrait de Maurice-Quentin de La Tour, 1750, pastel, 56 x 48 cm, Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer

Fig. 3



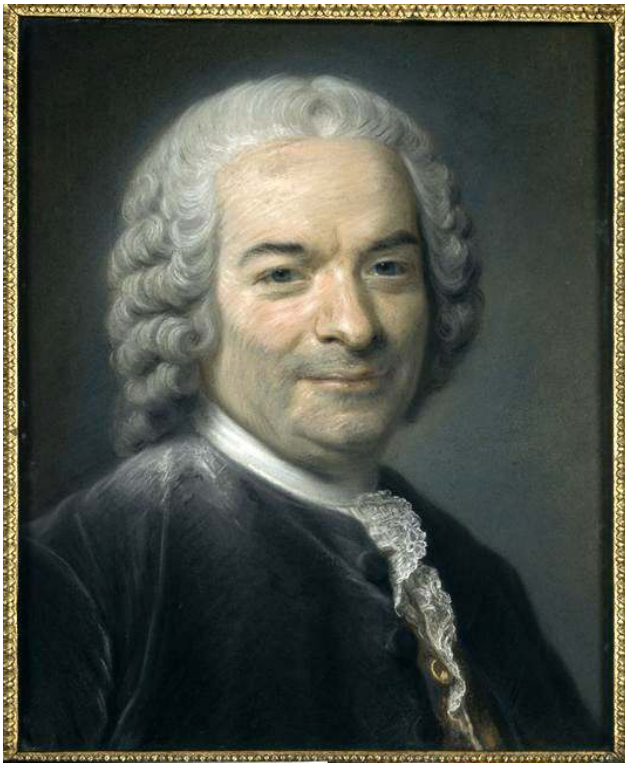
Maurice-Quentin de La Tour, Portrait de l'artiste peint par lui-même, vers 1750, pastel, 64,5 x 53,5 cm, Amiens, Musée de Picardie

- 16 En 1750, l'année de la publication des *Réflexions* de Tocqué, sont créés deux portraits en pastel du célèbre portraitiste Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788). Un de ces portraits était peint par Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783) [Fig. 2], son jeune collègue à l'Académie Royale, et l'autre était peint par La Tour lui-même [Fig. 3]. Les deux œuvres se ressemblent de façon frappante. On voit le modèle à mi-corps de profil, habillé formellement d'un costume de velours, avec une perruque sur la tête ; le modèle se tourne vers le spectateur, et l'on voit le même nez, les mêmes sourcils et fossettes, et la même barbe d'un jour. Evidemment, c'est le même individu, mais dans chaque portrait on voit un La Tour légèrement différent. Dans son portrait peint par lui-même, La Tour nous semble plus jeune et plus énergique ; avec un mouvement accentué par ses épaules en arrière, il semble sur le point de se lever d'un bond. En revanche, dans le portrait par Perronneau, La Tour semble un peu plus âgé et sédentaire ; sa main placée dans son gilet donne un effet disproportionné à son corps qui semble s'affaisser sur le bord inférieur du tableau. L'expression des visages présente également quelques différences. Dans le portrait par La Tour, les rides autour des yeux indiquent la tension des muscles provoquée par le sourire, et ses lèvres sont légèrement courbées. Dans le portrait par Perronneau, par contre, la bouche est plus droite et les paupières sont baissées sans la tension perceptible dans l'autre image, ce qui donne au modèle un air plus sévère et presque hautain. Ces variations de mine et d'attitude corporelle ont un effet cumulatif, car chaque portrait nous donne un sens différent du physique et du caractère de ce modèle. Or, ces différences nous incitent à nous demander lequel est le 'véritable' La Tour ? Est-ce La Tour qui se voit vraiment, ou est-ce Perronneau qui voit l'autre artiste de façon plus exacte ?

- 17 Si, au dix-huitième siècle, le but de l'art du portrait était « la ressemblance », on peut imaginer que l'autre artiste était infiniment mieux placé pour peindre un portrait réussi. La Tour ne peut voir son corps que reflété dans un miroir, une vue abrégée de son aspect physique par rapport à celle prise par Perronneau, qui peut voir La Tour dans son intégralité. Mais si le but de l'art du portrait était également de saisir l'esprit intérieur, certes on peut croire que La Tour est le mieux placé pour se connaître et donc représenter son être intérieur, car l'autre artiste ne peut être rien d'autre qu'un interprète. En effet, dans ses *Réflexions*, Tocqué a comparé un bon portraitiste à un « grand acteur », qui « est obligé de se pénétrer des sentiments du héros qu'il veut représenter ».¹⁶ Si pénétrer de l'intérieur le caractère du modèle était nécessaire pour faire un bon portrait, alors, c'est sûrement le soi qui a l'avantage sur l'autre ; en ce cas là, c'était sûrement La Tour qui était mieux placé que Perronneau pour peindre un portrait réussi.
- 18 Si l'on en croit Diderot, il semble que pour le public du Salon, c'était en effet La Tour qui avait été jugé le créateur du portrait le plus réussi. Les deux portraits furent exposés au Salon de 1750.¹⁷ Selon Diderot, La Tour aurait commandé son portrait à son jeune rival Perronneau, afin de le comparer avec un portrait peint par lui-même, espérant ainsi battre son rival et prouver sa supériorité au public. Diderot critique sévèrement la vanité de La Tour, mais il indique aussi que le coup a marché, lorsqu'il s'exclame :
- Eh ! ami La Tour, n'était-ce pas assez que Perronneau te dît, tu es le plus fort ? ne pouvais-tu être content à moins que le public ne le dît aussi ?¹⁸
- 19 Or, tandis que Diderot revendique la supériorité du portrait par La Tour, il n'y a aucune remarque dans sa discussion concernant les différentes modalités de représentation impliquées ici. Il ne distingue même pas une différence ; pour lui, les deux œuvres sont manifestement deux 'portraits', et le portrait peint par La Tour est le meilleur simplement parce que La Tour est un meilleur portraitiste.
- 20 Le compte-rendu de Diderot démontre clairement l'absence du sens de 'l'autoportrait' comme une modalité distincte de représentation, mais il nous indique cependant quelque chose d'intéressant sur le processus de fabrication du portrait peint par La Tour. Quand La Tour s'est peint lui-même, sa vision a été évidemment conditionnée par celle que Perronneau avait de lui. La Tour n'a pas copié le portrait de Perronneau, mais une comparaison des deux œuvres nous montre que son expérience de lui-même a été dépendante du regard de l'autre. Car, ce qui est peut-être le plus remarquable dans le cas de ces deux portraits, ce n'est pas toutes les petites différences qui existent entre eux, mais plutôt leur ressemblance si frappante. Pourquoi La Tour devrait-il se voir lui-même d'une façon si semblable à celle dont Perronneau l'a vu ? Quand l'expérience de soi est si différente de l'expérience de l'autre, ne devrions-nous pas attendre qu'une représentation-de-soi soit une image complètement différente ? Ou est-ce qu'à l'époque moderne, un-portrait-de-l'artiste-peint-par-lui-même essaye d'être simplement un 'portrait' ?

Jean-Baptiste-Siméon Chardin (ou, ce qui semble être un autoportrait mais ne l'est pas)

Fig. 4



Maurice-Quentin de La Tour, Portrait de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1761, pastel, 44 x 36 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

Fig. 5



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Portrait de artiste peint par lui-même*, vers 1776. Pastel, 40,7 x 32,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

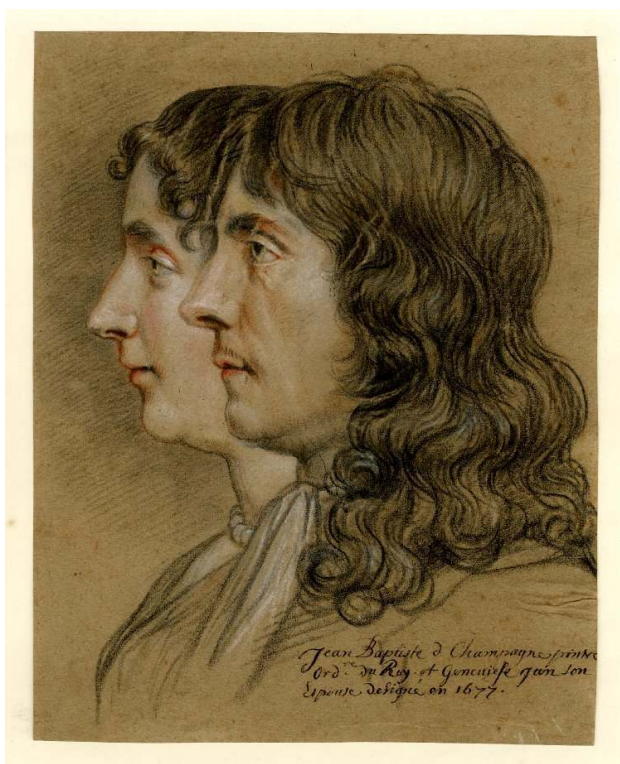
- 21 Il existe d'autres exemples de portraits-des-artistes-peints-par-eux-mêmes à cette période qui, en effet, ne ressemblent pas tout à fait aux portraits d'artistes exécutés par d'autres. Si l'on compare, par exemple, le portrait de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) peint par La Tour (1761) [Fig. 4] avec un portrait de Chardin peint par lui-même (1776/9) [Fig. 5], on voit les éléments d'un genre de portrait qu'on pourrait décrire comme la représentation-de-soi ; ici, la vue de l'autre semble être remplacée par un regard plutôt introspectif. Selon les conventions du XVIII^e siècle, le portrait par La Tour nous donne une image assez intime de son collègue. Dans ce portrait, nous voyons Chardin à mi-corps, une approche qui se joint à son regard direct et à sa mine décontractée pour créer le sens d'un rapport amical. Mais une distance formelle est néanmoins maintenue, parce que Chardin s'est habillé selon les règles de son rang social et porte un costume en velours et une perruque poudrée, ce qui indique que ce moment intime a tout de même lieu dans le domaine public.
- 22 Cependant, dans le portrait de Chardin par lui-même, on trouve une confrontation plus privée, peut-être même avec la promesse de conscience de soi, évoquée par T. J. Clark. Chardin est habillé informellement d'un costume grossier, un fichu et un bonnet improvisé, et son corps semble ignorer toutes les conventions de bienséance car il est assis courbé devant son chevalet, totalement plongé dans son travail. Ici, la figure de Chardin n'a pas besoin de se conformer aux restrictions sociales d'habillement et de comportement parce qu'il est apparemment seul, au travail dans l'intimité de son atelier, loin du regard des autres. Ainsi, le portrait peint par Chardin lui-même semble nous

montrer une image plus vraie et plus naturelle du modèle, où il est démasqué, pour ainsi dire, de son rôle social de l'artiste-gentilhomme, pour être simplement Chardin.

- 23 Le portrait d'un autre, à la différence d'une représentation-de-soi, est toujours le marqueur d'une interaction sociale entre deux personnes, une trace de la rencontre entre le peintre et le modèle. Cette dimension sociale est selon toute apparence absente du processus de se peindre soi-même ; quand le peintre et le modèle sont la même personne – une subjectivité simple – il ne peut y avoir de place pour l'interaction intersubjective. Cependant, dans ces deux processus représentatifs – le portrait de l'autre et le portrait de soi – il y a toujours l'implication d'une troisième présence, sous la forme du spectateur : la personne ou les personnes qui vont éventuellement voir le tableau achevé. Ainsi, même dans la série de portraits de soi peints par Chardin dans les années 1770, où on pense apercevoir des moments d'introspection de l'artiste qui se regarde, il s'agit en fait toujours d'une reconnaissance du regard d'autrui, et même d'une invitation à celui-ci.¹⁹
- 24 Les quatre portraits par et de Chardin ont été faits pour être vus : trois d'entre eux furent exposés dans les Salons de l'Académie pendant les années 1770, tandis que le quatrième était une copie probablement exécutée pour un particulier.²⁰ En outre, un des quatre était peint comme un pendant à celui de sa femme exposé dans le même Salon.²¹ Michael Fried a souligné les qualités d'absorption qui caractérisent les tableaux de genre de Chardin, comme *Le Dessinateur* (Salon de 1759), où l'attention intérieure de l'image s'est contenue dans l'espace pictural, mais évidemment dans ces portraits tardifs par et de Chardin, cette attention intérieure avance au-delà du quatrième mur de la toile.²² Devant ces portraits de Chardin, l'anticipation de notre présence en tant que spectateur est perceptible. Le regard fixe et intense de Chardin nous invite à un échange interactif ; il provoque une complicité entre le modèle et le spectateur, une interaction qui nous oblige à lui rendre son regard. Souligné par ses lunettes par-dessus lesquelles il nous scrute, ce regard devient le sujet principal de l'œuvre. On est encouragé à imaginer que ce moment représente Chardin se regardant, mais on sait, comme Chardin, qu'une fois que l'image reflétée dans le miroir est représentée sur la toile, le regard fixe qui avait été échangé entre lui et sa réflexion sera, par la suite, échangé entre sa représentation peinte et le spectateur. On imagine que c'est Chardin se regardant, mais en réalité on sait que c'est Chardin en regardant-regardé, voyant son corps vu par quelqu'un d'autre.

Champaigne et Platemontagne encore (ou, ce qui est un portrait de l'artiste peint par lui-même)

Fig. 6



Nicolas de Plattemontagne, *Portrait de Jean-Baptiste de Champaigne et de son épouse*, 1677. Pierre noire, sanguine et rehauts de craie blanche, 26 x 20,8 cm, Londres, British Museum, Prints and Drawings Department

Fig. 7



Jean-Baptiste de Champaigne, *Portrait de l'artiste et son épouse*, 1677. Pierre noire et sanguine, 22,5 x 16,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

- 25 C'est cette même opération, cette conscience de l'autre dans la représentation de soi, que l'on trouve également dans deux autres portraits dessinés de Jean-Baptiste de Champaigne – le premier attribué à son ami Platemontagne [Fig. 6] et l'autre à Champaigne lui-même [Fig. 7].²³ Les deux portraits montrent Champaigne et son épouse de profil, et les inscriptions sur les feuilles nous indiquent clairement l'identité des modèles, mais non celle des créateurs. Cependant, si les attributions proposées par Frédérique Lanoë et Pierre Rosenberg sont correctes, ce que l'on trouve ici c'est peut être la constatation absolue qu'un portrait-de-l'artiste-peint-par-lui-même est un portrait de l'artiste se regardant-regardé. Car se voir de profil est une impossibilité perceptuelle ; le profil est un aspect que l'on ne peut voir que sur le corps d'un autre. Quand Champaigne a copié le dessin par Platemontagne, il a transformé un double portrait (représentant deux 'autres') en un autoportrait-portrait (représentant le soi et un autre) ; c'est-à-dire, en copiant ce dessin, Champaigne ne se voyait pas comme il était, mais comme Platemontagne l'a vu.
- 26 En effet, au bout du compte, c'est également ce que l'on trouve dans le double portrait [Fig. 1] de Champaigne et Platemontagne par lequel on a commencé cet essai. Quand Platemontagne a peint cette toile, utilisant le dessin de Champaigne, il se représentait lui-même comme il a été vu par Champaigne ; et de même, quand Champaigne a vu le tableau achevé, il se voyait comme Platemontagne l'a vu, bien que ce soit lui qui ait fait le dessin original. Tout comme La Tour, qui se voyait comme Perronneau l'a vu, ou comme Chardin, qui, au cours de plusieurs années, s'est représenté en regardant-regardé,

pour Champagne et Platemontagne, leur double portrait fonctionne comme une affirmation que le regard-de-soi est toujours déjà relié au regard de l'autre.

- 27 Pour conclure, je propose le double portrait de Champagne et Platemontagne comme paradigme pour comprendre la représentation-de-soi à l'époque moderne. Dans une période où le mot 'autoportrait' n'existait pas, une représentation-de-soi était nommée et comprise comme un 'portrait'. Je soutiens que cette nomenclature n'est pas une simple question sémantique, mais plutôt une indication de la façon dont la représentation-de-soi était comprise à un moment où le portrait-de-l'artiste-peint-par-lui-même avait le même but que n'importe quel autre portrait, c'est-à-dire, d'être la représentation d'une personne réelle, qui saisit l'extérieur aussi bien que l'intérieur. Dans cette société sociocentrique, cette assimilation des représentations-de-soi aux représentations de l'autre suggère qu'il n'y avait pas de notion de soi en dehors des relations sociales. Le portrait de Champagne et Platemontagne, où le regard sur soi est toujours déjà le regard de l'autre, devient donc un paradigme pour cette idée d'un soi situé dans le social. Chaque portrait-de-l'artiste-peint-par-lui-même est, comme ce double portrait, une constatation qu'il existe un point de vue sur soi-même, une image de l'artiste dans laquelle il perçoit sa propre subjectivité à travers ses relations intersubjectives, une image dans laquelle il se voit lui-même parce qu'il est vu par les autres.

NOTES

1. Par exemple, Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven, Yale University Press, 1998; Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, Chicago University Press, 1993; Omar Calabrese, *L'art de l'autoportrait. Histoire et Théorie d'un genre pictural*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006; Anthony Bond et Joanna Woodall, *Self Portrait: Renaissance to Contemporary*, Sydney et Londres, Art Gallery of New South Wales et National Portrait Gallery, 2006.
2. Joseph Koerner, op. cit., p. xviii; Timothy J. Clark, « Gross David with the Swoln Cheek : An Essay on Self-Portraiture », dans Michael S. Roth (dir.), *Rediscovering History: Culture, Politics, and the Psyche*, Stanford, Stanford University Press, 1994, p. 245; Jacques Derrida, *Memoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 61.
3. Le Petit Robert, Nouvelle Édition, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 186.
4. Sur l'amitié de Champagne et Platemontagne voir Bernard Dorival, Jean-Baptiste de Champagne (1631-1681), la vie, l'homme et l'art, Paris, Léonce Laget, 1992, p. 11.
5. Voir la notice d'Hélène Meyer sur le tableau dans Philippe de Champagne (1602-1674). *Entre politique et dévotion*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007, p. 271.
6. Il faut dire que Hélène Meyer, par contre, prétend voir les différences de facture dans les mains et les visages : *ibid.*, p. 268.
7. Bernard Dorival, op. cit., p. 11.
8. Hélène Meyer, op. cit., 268, p. 271.
9. Le mot 'portrait' existe depuis 1175. Le Petit Robert, Nouvelle Édition, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 2017-2018. Les théories du portrait dans les discours artistiques sont discutées dans Édouard Pommier, *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
10. Roger de Piles, « Sur la manière de faire les portraits », *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, 1989, p. 127.

11. Roger de Piles, op. cit., p. 128.
12. Roger de Piles, op. cit., p. 130.
13. Jean le Rond d'Alembert et Denis Diderot, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 13, Neufchatel, 1765, p. 153.
14. Louis Tocqué, « Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait » (1750), dans Arnould Doria (dir.), *Le Discours de Tocqué sur le Genre du Portrait*, Paris, Jean Schemit, 1930, p. 14.
15. Louis Tocqué, op. cit., p. 29.
16. Louis Tocqué, op. cit., p. 21.
17. Ayant peint plusieurs autoportraits, il n'est pas certain lequel La Tour a exposé au Salon de 1750, mais le portrait du Musée de Picardie est la plus proche par rapport au date, et évidemment les ressemblances formelles suggère qu'il était peint pour être vu avec le portrait que Perronneau exposait cette année là.
18. Denis Diderot, « Salon de 1767 » dans Jean Sezec and Jean Adhémar (dir.), *Diderot Salons*, vol. 3, deuxième édition, Oxford, Clarendon, 1983, p. 169.
19. Les trois autres autoportraits de Chardin sont: l'Autoportrait dit aux bécicles (1771), Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques INV 25206; une autre version de l'Autoportrait aux bécicles (1773), Orléans, Musée des Beaux-Arts; et l'Autoportrait dit à l'abat-jour vert (1775), Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques INV 25207.
20. Sur les autoportraits de Chardin, voir Claudia Denk, « 'Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme': les autoportraits tardifs de Jean-Siméon Chardin », dans Thomas W. Gaehetgens (dir.), *L'art et les normes sociales au dix-huitième siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 279-297.
21. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Madame Chardin* (1775), Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques INV25208.
22. Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1980, p. 11-17.
23. Frédérique Lanoë et Pierre Rosenberg, *Trois maîtres du dessin: Philippe de Champaigne (1602-1674), Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681), Nicolas de Plattenmontagne (1631-1706)*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009, 102-3, p. 142-143.

RÉSUMÉS

Au cours des dix-septième et dix-huitième siècles, 'l'autoportrait' n'existait pas. Au moins, le mot n'existait pas, car les objets que les historiens de l'art comprennent par ce terme étaient décrits dans le discours artistique de cette période comme, simplement, 'portrait de l'artiste peint par lui-même'. Dans cet essai, je soutiens que cette nomenclature n'est pas une simple question sémantique, mais plutôt une indication des modes très différents de représentation. Sinon, comment peut-on expliquer, par exemple, le *Double Autoportrait* (1654) étonnant de Jean-Baptiste de Champaigne et Nicolas de Plattenmontagne ? Une représentation avec deux modèles et deux créateurs, qui semble être opposée à l'idée contemporaine d'un autoportrait comme étude introspective par un seul auteur qui observe et exprime sa propre subjectivité. En analysant ce tableau fascinant et plusieurs autres portraits d'artistes, on analyse ce que ces objets nous montrent de l'expérience de 'l'autoportrait' comme mode de représentation à l'époque moderne.

INDEX

Mots-clés : portrait, subjectivité moderne, Champaigne (Jean-Baptiste de), Platemontagne (Nicolas de)

AUTEUR

HANNAH WILLIAMS

Hannah Williams est doctorante en histoire de l'art au Courtauld Institute of Art (University of London), où elle prépare une thèse sur les portraits et les autoportraits des artistes de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris (1648-1793). Elle a donné des conférences et publié des articles sur plusieurs aspects de l'art français à l'époque moderne, dont récemment « Viewing libertinage in Charles-Antoine Coypel's *Children Playing at the Toilette* (1728) », *immediations* (2007), et « Le peintre gravé et les graveurs peints : les portraits d'amitié de Hyacinthe Rigaud et ses graveurs », dans Markus Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer and Claudia Schnitzer (dir.), *Re-Invention : Zur Etablierung der Druckgraphik als künstlerisches Medium* (Berlin, Deutscher Kunstverlag, sous presse). En 2008-2009, elle était boursière au Centre Allemand d'Histoire de l'Art à Paris. hannahwill@gmail.com